RESEMNAREA LUI MITKO SAU METASTAZELE EPICULUI

Nicolae Panea

Mitko este un lăutar timocean care nu mai are pentru cine să cânte. L-am întâlnit într-o toamnă mohorâtă, acum cinci ani, şi, la fel cum procedează cu toţi, el ne-a încredinţat casetofonul şi teancul de casete pe care nepotul său îi înregistrase baladele, o avalanşe de sunete, ce umplea încăperea sarăcăcioasă a casei sale pustii.

Nimeni nu-i mai vrea baladele, nici măcar nepotul său şi, câteodată, nici chiar el însuşi. Se indepărtează de ele, lăsând casetofonul să le deruleze impersonal folcloriştilor curioşi, emoţionaţi şi surescitaţi la gândul gloriei ştiinţifice ce va să vină. Mitko nu mai înţelge lumea în care trăieşte. El caută însă soluţii pe care le strecoară printre cuvintele baladelor sale. Gestul său mai emană putere, sugerând că relaţiile lui cu lumea nu s-au rupt definitiv, în ciuda recluziunii liber consimţite. Un astfel de gest este echivalent cu pedeapsa pe care comunitatea trebuie s-o primească pentru că s-a îndepărtat de el şi comunitatea resimte într-adevăr resemnarea lui Mitko. Fără să conştientizeze cauzele, oamenii trăiesc, practic, asistând neputincioşi, ocultarea funcţiilor unei instituţii, unui pol de putere, căci rolul unora ca Mitko este de a gestiona solidaritatea intracomunitară, o solidaritate pe care o cul-tivă şi căreia îi oferă consistenţă prin repertoriul său, o adevărată pedagogie, ce antrenează circulaţia codurilor, a normelor.

Balada este o virtualitate ca orice alt tip de discurs, o evanescenţă; ea nu există decât condiţionat. Aceste condiţii, temporale, spaţiale, sociale şi mentale concretizează noţiunea de mediere culturală comună ca formă de aderare a locutorului la propriul său discurs, presupunând o anumită menta-litate şi, în acelaşi timp, provoacând o anumită mentalitate, dar şi ca aderare a destinatarului la convenţia propusă de performer, cu alte cuvinte, la solida-rizarea în jurul unei iluzii comune. Conform acestei logici, orice performer devine o instanţă narativă, iar performarea devine o acţiune de interpretare a situaţiilor. De asemenea, ni se pare evident că orice soluţie, orice interpretare aparţine prezentului locutorului, existenţei instantanee şi că, în felul acesta, repetabilitatea lor este discutabilă. Aşa cum orice performare este tranzitorie şi fugace, soluţiile, repetabile ele însele prin repetabilitatea performării, pot fi identificate sau reidentificate dar niciodată drept aceleaşi. Ele pot deveni marca unui cod mentalitar sau pot pur şi simplu să fie eliminate. Existenţa lor este la fel de evanescentă ca şi a corpului cărora le aparţin. Altfel spus, orice soluţie se manifestă ideologic şi compoziţional.

Din punct de vedere ideologic, ele îndeplinesc o funcţie de actuali-zare; ele perpetuează evanescentul printr-o continuă infuzie de prezent, acel prezent al locutorului, al performerului baladei. Acesta poate fi perceput în complexitatea sa socială, ca o instanţă culturală, ca un arhetip social, dar şi în individualitatea sa, ca un comportament specific, care ar trebui să fie, după opinia lui Geertz, un reflex, o distorsiune, o aproximare a arhetipului (Geertz, 1998, p.66). Această dublă percepţie provine din impactul unei culturi concrete asupra unui om concret.

Geertz ne oferă propria concluzie vizând particularitatea acestui impact, favorizând evident omul concret: *L'uomo non deve essere definito soltanto in base alle sue capacita innate, come cerco di fare l'Illuminismo, nê solo in base ai suoi effettivi comportamenti, come cerca di fare gran parte della scienza sociale contemporanea, ma piuttosto partendo dal legame tra di essi, dal modo in cui le prime si transformano nei secondi, le sue potenzialita generiche si realizzano nelle sue imprese specifiche.* (Geertz, 1998,p.67).

Opinia lui Geertz este că noi suntem animale incomplete care se completează prin intermediul culturii, dar nu prin al culturii în general ci prin intermediul formelor culturale specifice. În acest sens, fiecare performer moşteneşte un repertoriu care nu este altceva decât o serie complexă de simboluri. El poate foarte simplu să dispară împreună cu acestea sau să le facă să trăiască transmiţându-le contemporanilor săi, activând acel proces de mediere culturală, amintit anterior, care poate fi acum definit într-un mod mult mai propriu şi elocvent drept o piaţă liberă a schimburilor simbolice, cu singura nuanţă că aceşti performeri sunt cei care impun preţul pieţei.

În cadrul acestui proces de mediere culturală, ca formă de manifestare a solidarităţii dintre membrii unei comunităţi, se verifică, astfel, felul în care funcţionează concret interstiţiile reţelei ca generatoare de putere, dacă aplicăm modelul lui Leach despre societate (Leach,1980, p.303), căci fiecare performer, văzut drept instanţă socială depune inconştient, dar constant şi susţinut, efortul de a se legitima prin actul şi calitatea performării. Legiti-marea lui este, implicit, un gest de putere, care modelează configuraţia câmpurilor de reţele.

Din punct de vedere compoziţional, fiecare soluţie a performerului, semantizată de interacţiunea moştenirii culturale şi a procesului de mediere culturală comună, segmentează discursul, căci soluţiile pe carele propune performerul nu pot trăi textual decât într-o formă subsecvenţială sau metastazică. Ele nu pot conduce la înlocuirea vechii structuri cu una absolut nouă ci doar la modificarea acesteia, prin introducerea unor secvenţe sau subsecvenţe ca mărci de actualizare. Într-un fel sau altul, ele sunt metas-tazele corpului poetic.

Orice performare presupune o dinamică neîntreruptă de coduri. Coe-renţa acestei dinamici şi, implicit, buna funcţionare a codurilor, sunt asigu-rate de raportul de adecvare între realitatea arhitextuală a secvenţelor moti-vului narativ, deci, a unui model teoretic, ideal, ipotetic (Genette, 1994) şi cea paratextuală a subsecvenţelor. Opinia noastră este că fiecare soluţie conţine indicaţii didascalice vizând înţelegerea noului sens al ansamblului, apărut ca urmare a aplicării unui nou cod de lectură de către performer. Orice performare instaurează un univers imaginar ca o formă de evadare, ca o formă de eliberarea de tot felul de determinisme, dar, în acelaşi timp, ea virusează vechea variantă prin introducerea amintitelor subsecvenţe care actualizează modelul. În concluzie, orice performare este echivalentă cu o lectură a arhitextului, dar în acelaşi timp şi cu generalizarea neoplasmului acestuia prin extinderea metastazelor, cu alte cuvinte, orice creaţie folclorică poartă în sine germenii propriei distrugeri ce sunt activaţi cu fiecare performare.

Tot acest proces de mediere culturală comună adăposteşte o succesi-une de relaţii de putere, o configuraţie aparte a raportului dintre ego şi Celălalt. Dacă ne gândim că împlinirea acestui raport se face filosofic, dar şi antropologic (Levinas, 1999, p. 267) ca *slujire sau ca ospitalitate*, putem să definim performarea ca un gest de ospitalitate prin intermediul căruia performerul îşi manifestă puterea în mod concret şi subtil. Performerul îşi primeşte oaspetele/ţii în propria-i iluzie/univers imaginar, împărţind cu ei ceva de nepreţuit, gândul său, intimitatea în sensul cel mai profund şi sacru. Acest fapt îi conferă privilegiul de a exercita asupra lor puterea stăpânului locului. Esenţa acestei puteri residă într-o inechivocă magie a cuvântului, în capacitatea lui de a domina destinul. O astfel de convingere ne-a parvenit în urma familiarizării cu o realitate terminologică întâlnită în Timocul bulgar, o zonă în proximitatea Dunării, compact românofonă. Din punct de vedere terminologic, locuitorii acestei zone (vlasi) diferenţiază genul epic popular de cel liric prin intermediul aspectului continuu/non-continuu al conţinutului cântecului. Ei opun cântecului bătrânesc o specie lirică pe care o numesc *frânturea*. Aceasta sugerează ideea de ruptură, de fragmentar, de segmentare a unui continuu, care ar trebui să fie naraţiunea serială a baladei, ca şi când frântureaua ar marca în mod dureros evanescenţa realului, fugacitatea sentimentelor, a relaţiilor intime, a micilor momente pline de semnificaţii din viaţa fiecăruia. În schimb, balada cu substanţalitatea narativ-serială a conţinutului ei, sugerează continuitatea, soliditatea, puterea. Performerul ei poate provoca prin actul performării o distanţă cu valoare terapeutică între prezentul nesemnificativ şi dificil de controlat şi trecutul glorios, eroic, între derapajele cotidianului şi marile evenimente ale istoriei.Tot el poate să facă înţelese poveşti care păreau fără nici un sens, declanşând evaziunea în universuri imaginare complexe, având funcţii sociale şi psihologice esenţiale. Pentru un moment, conform acelei mediaţii culturale comune, performerul îşi invită auditoriul să trăiască în istoria-poveste, stăpânind-o. Performarea ca act controlează solidaritatea membrilor unei comunităţi dar, în acelaşi timp, conştientizează şi puterea performerului în rândul auditorilor, căci pentru aceştia el este un fel de stăpân al cuvintelor.

Vom încerca să decompunem un astfel de mecanism cu ajutorul unui lăutar timocean care trăieşte dubla dramă, a urbanizării şi desnaţionalizării comunităţii sale tradiţionale. Am ales o naraţiune concretă-*Marcu Viteazu*-, culeasă chiar de noi în 1995. Alegerea noastră nu este nici aleatirie, nici fortuită. Ea a fost determinată de patru considerente:

1. zona, situată în proximitatea Vidinului, este supusă de mai mult timp unui accentuat proces de urbanizare (structură urbană a serviciilor, a profesiilor)
2. Timocul bulgar ca şi cel sârbesc, de altfel, au asigurat repertoriului narativ starea de conservare specifică unei enclave, marginalităţii culturale, căci regiunea este o zonă de cultură româna înconjurată de o mare slavă,
3. Motivul narativ pe care l-am cules este destul de rar în zonă, dar am constatat circulaţia unor motive corelative, toate intitulate omofon, Marcu, Marcu Craiul, Marcu Iagărul, prezente în indexul Amzulescu la poziţiile 44(56), 60(86), 61(84), 203(234). În varianta 203, Marcu este provocat de Filip din Buda la luptă. Mama lui se opune plecării eroului, dar Marcu pleacă, luptă şi învinge, aducând armele învinsului. În varianta 60, Marcu este întemniţat, iar duşmanii îi răpesc soţia. În cele din urmă el se va răzbuna. În varianta 61, urmărit de turc, Marcu cere soţiei sale să-I deschidă porţile/uşa. Aceasta refuză. Marcu îl ucide pe turc, se travesteşte şi cere din nou soţiei să-i deschidă uşa. Nevasta tradătoare acceptă iar Marcu se răzbună. În varianta 44, în

timp ce Marcu lipseşte de acasă, turcul îi devastaează casa, îi omoară mama şi îi răpeşte soţia. Marcu se travesteşte în călugăr şi-l ucide pe turc.

4. Înregistrat şi indexat drept cântec epic eroic anti-otoman, indexul naţional îl aminteşte la poziţia 38, el conţine în stare germinativă virtualitatea re-lecturii.

În cele peste 200 de versuri, lăutarul Marin Banciu din Pocraina, Bulgaria, povesteşte istoria lui Marcu, o istorie care amestecă epocile şi care inserează actanţii într-o tramă care diluează opoziţia definitorie pentru această clasă narativă: creştin/păgân sub incidenţa unei opoziţii mai generale, binele/răul. Marcu şi Turcul împreună cu nobilii târgului chefuiesc la casele Marcului şi, semn al celei mai înalte ospitalităţi, cea care serveşte la masă este chiar mama lui Marcu. Rămaşi singuri, Marcu şi Turcul sunt forţaţi de aceasta să se înfrunte într-un duel inedit, cel care se va îmbăta primul acela va pierde capul. Mama lui Marcu îl ajută pe Turc, ce se dezvăluie a fi iubitul ei, să-l învingă pe Marcu şi în momentul în care acesta cedează, ea îi cere să-i taie capul. Trădarea mamei este văzută de servitorul lui Marcu. Acesta intervine pretextând cererea plăţii anilor de slujbă în serviciul lui Marcu. Mama se opune intervenţiei lui, dar acesta, mai puternic, doboară uşa şi intră în cameră, pălmuindu-şi viguros stăpânul până ce acesta se trezeşte din beţie. Aflând despre trădarea mamei, Marcu îl ucide pe Turc şi o arde fără milă pe mama trădătoare.

Identificăm în toată ceastă isorie, dincolo de contaminările cu motivele omofone sau cu motivul Pătru di la Izvor, o strategie de acomodare a performerului prin resemantizarea baladei. Epoca luptelor anti-otomane a popoarelor balcanice a apus iar conflictul clasic al acestora, eroul creştin/invadatorul păgân nu mai este operant.Dar motivul; este salvat de la nonproductivitate sau chiar dispariţie prin glisarea conţinutului tramei de la contextul eroic iniţial, confrunarea, turnirul, duelul, spre un evident context etic. Aceasta remodelare este determinată de schimbarea de paradigme în cadrul mai larg al succesiunii codurilor, amintite anterior.

Performerul încearcă să găsească noi soluţii ale unui conflict pe care nu îl mai înţelege sau pe care nu îl mai consideră credibil. Absurditatea înfruntării eroice, miza reală a duelului nefiind precizată nicăieri, este înlocuită de către performer în conformitate cu un nou cod mentalitar. Prin performare, el verifică buna funcţionare a medierii culturale, oferindu-ne un exemplu de adeziune la propriul său discurs şi, totodată, de acceptare a acestuia de către ceilalţi. Performerul re-citeşte balada, adăugând nucleului conflictual eroic o interpretare suplimentară care vizează sugerarea unor relaţii normale dar tot intr-un context conflictual, de data aceasta deeroizat, ceea ce face ca înfruntarea violentă să lase locul sancţiunilor morale tranşante. Cu toate acestea, senzaţia de violenţă este păstrată, căci rezolvarea violentă a conflictului prin gesturi eroice este înlocuită cu un alt tip de violenţă, aceea a judecării morale care generează elanul punitiv al eroului. O contribuţie aparte la un astfel de tip de re-citire o au şi motivele corelative, care, sintetizând, prezintă toposuri bine conturate: raporturi feudale, duelul, trădarea, răzbunarea, în cadrul cărora observăm o ubicuitatea planurilor şi a funcţiei actanţilor.

În varianta noastră, actantii nu mai sunt situaţi pe acelaşi plan ca în orice confruntare eroică (v. motivul 203). De data aceasta, creştinul, viteaz dar şi bogat se luptă împotriva Turcului nebun. Performerul instaurează încă de la început o alteritate peiorativă, menită să susţină interpretarea morală care va legitima soluţiile sale. Pe de altă parte, calificativul acesta atribuit inamicului traditional- care nu are nume, ci doar naţionalitate- îl permite să păstreze trame iniţială, chiar dacă el nu mai înţelegwe mecanismele mentale care au generat-o. În plus, putem observa că, în economia narativă, turcul este un personaj pur decorativ, un personaj vid ceea ce ne permite să apreciem că în toată această strategie de glisare a paradigmelor ca formă de adaptare se shimbă şi statutul personajului care devine un caracter.

Varianta timoceană insistă asupra trădării mamei şi corecţiei violente pe care fiul i-o aplică. Secvenţa situaţiei iniţiale este relativ puţin dezvoltată (circa 27 de versuri) în raport cu ansamblul şi conţine descrierea unei stări de armonie, generată de bogăţia ospăţului şi de nobila ospitalitate a lui Marcu. Spre deosebire de variantele menţionate de indexul naţional, confruntarea este aici provocată de mama eroului. Această secvenţă, conţinând complicitatea mamei se impune printr-o funcţie mediatoare care, în plus, rupe şi satrea de armonie provocând conflictul. Ea mai subliniază şi strategia narativa a performerului care atrage încă de la început atenţia asupra infamiei mamei. Dacă această secvenţă, a confruntării eroice propriu-zise, este redusă, aceea a servitorului loial este hiperdimensionată. Performerul utilizează aici un procedeu retoric pentru a sublinia calitatea morală a servitorului; el intensifică exagerat comportamentul eroic al acestuia pentru a pune în evidenţă spiritul lui de sacrificiu. Acest procedeu creează o nouă axă compoziţională, complementară, servitorul/mama, care se încarcă de un paleativ, de un fals conţinut eroic. Cu ajutorul acestui conflict, performerul transferă conflictul de pe axa primară pe una secundară, transformând, în acelaşi timp, şi sensul acestuia, de la eroic spre etic, impunând o altă logică a povestirii.

Această nouă logică pune în abis următorul mecanism.

Putem să ne imaginăm un conflict arhetipal, ipotetic, de natură eroică între Marcu şi Turc, generat de bogăţia şi puterea nobilului autohton. În toate motivele corelative există urmele unui astfel de conflict feudal. Acestui conflict de bază i s-au suprapus, probabil, în două etape succesive, complica-ţiile narative care au permis trecerea de la nucleu eroic iniţial la cel etic, prin introducerea subsecvenţei trădării mamei şi a celei a comportamentului exemplar a servitorului, care concretizează apariţia unei noi axe conflictuale sub incidenţa, cel mai probabil, a unei mixturi a două motive foarte răspân-dite, cel al soţiei care nu-şi ajută soţul în luptă şi cel al femeii lui Puthiphar, la care putem adăuga concretizarea textuală a presiunii complexului psiho-logic al mamei castratoare.

Rezultanta narativă a trebuit să fie re-citită dintr-o altă perspectivă conflictuală, cea a relaţiilor de familie. Acest tip de lectură urmăreşte transformarea tensiunilor sentimentale ale variantei eroice [iubire, pasiune, respect] într-un conflict bazat pe tensiunea raporturilor de putere în interiorul familiei [mama/soţie şi capacitatea de gestionare a bunurilor]. Această concluzie este susţinută de schimbările de perspectivă ale ospitalităţii şi ale jocului de roluri pe care aceasta le antrenează.

Propunem următoarea traiectorie a noului conflict:

a. Personajul feminin devine mai complex, mai consistent decât cel masculin prin preluarea mărcii ospitalităţii şi această nouă logică a povestirii face din el un personaj cheie.
b. Mama îndeplineşte rolul social dublu al stăpânei casei şi al soţiei eroului, fără a avea puterea economică şi decizională inerentă acestei poziţii. Ea apare ca deposedată de putere, tolerată şi doreşte sa impună o nouă ordine, mai favorabilă pretenţiilor sale şi statutului său.
c. În schimb, ea posedă prestigiul care îi permite să manipuleze deciziile fiului şi amantului său.
d. În variantele nord-dunărene, există o secvenţă foarte bine dezvoltată care descrie conflictul psihologic al mamei ce trebuie să aleagă între iubirea pentru fiul şi pasiunea pentru iubitul său.
e. Eliminarea acestei secvenţe de către performerul nostru nu sugerează diluarea caracterului personajului ci deplasarea lui pe un palier narativ superior, pe aceeaşi axă cu personajele masculine.
f. Marcu împarte supremaţia actanţială cu mama sa, care obţine în noua schemă conflictuală o poziţie decisivă, ea reglează desfăşu-rarea conflictului.
g. De la un conflict liniar eroic iniţial, schema se complică printr-un conflict intermediar încrucişat, eroic şi etic, evoluând decisiv spre un alt conflict, final, liniar, de data aceasta de factură etică.

În concluzie, superpoziţia funcţiilor între soţia virtuală a lui Marcu şi mama acestuia provoacă un conflict de interese, reflectat de importanţă socială şi cutumieră a ospitalităţii. Mama vrea să impună o nouă ordine, normală din punct de vedere sentimental şi economic, încercând prin noua căsătorie să redevină stăpâna casei. Noua logică a povestirii se circumscrie unui nucleu tensional generat de opoziţia dintre ospitalitate şi ostilitate, care pune în discuţie ideea de stăpân al casei. Între mamă şi fiu se stabileşte o relaţie de inadecvare care duce la nerecunoaşterea fiului ca stăpân al casei prin trădarea acestuia. Ospitalitatea disimulează ostilitatea. Acestui tip de relaţie îi este opusă una de adecvare, care propune acceptarea Turcului ca posibil şef al familiei în urma trădării mamei. Ostilitatea se dovedeşte a fi falsă, ascunzând adevărata ospitalitate.

Utilizarea ospitalităţii ca pârghie mentalitară esenţială în cadrul acestei strategii nu vizează doar legitimarea, prin activarea acelui proces de mediere culturală comună, ci şi adaptarea la o realitate nouă, căci, aşa cum spuneam anterior, ospitalitatea presupune în esenţa ei raportul cu Celălalt, un altul, care se poate sustrage medierii culturale sau poate fi opac acesteia, desolidarizându-se, evitând exercitarea raporturilor de putere. Ospitalitatea devine în aceste condiţii instituţia prin care puterea individuală capătă girul colectivităţii.

În felul acesta, Mitko îşi ţese o reţea subtilă, invizibilă prin intermediul căreia îşi manifestă influenţa asupra comunităţii, contracarând, totodată, reconfigurarea reţelelor tradiţionale în urma presiunii urbanului.

MITKO`S RESIGNATION OR ABOUT THE EPIC SONGS` METASTASIS

Mitko is a *lautar* (singer) from Timoc who has no one to sing for anymore. I met him in a gloomy autumn, five years ago, and he did with us just the same he did with everybody else: he offered us the taperecorder and a lot of cassetes recorded by his grandson with old epic songs performed by his grandfather. No one wants his epis songs anymore, not even his grandson and sometimes not even he himself. He fades away from them, leaving the taperecorder to play impersonally for the curios, emotioned and excited folklorists. Mitko does not understand the world he lives in anymore. He seeks for solutions that he smugles

among the words of his songs. (-) Without being aware of the reasons, people live, actually, while assisting powerless to the obscuring of the functions of an institution, of a pole of power, for the role of people like Mitko is to managc thc intra-communitarian solidarity, solidarity that he cultivates and to which he offers firmness through his repretoire, a real pedagogy, that drives the codes and normes circulation.